Historia de la literatura argentina

65 La literatura después de las vanguardias V

Joaquín Giannuzzi
Juan Gelman
Juana Bignozzi
Hugo Padeletti
Rodolfo Alonso
Daniel Freidemberg
Néstor Perlongher
Tamara Kamenszain
Rodolfo Fogwill



Colegio Nacional de Buenos Aires

Página/12



Transposición de la playa de Lanzarote, acrílico sobre tela de Ernesto Deira

Dirección general de colecciones de historia de Página/12: Profesora Aurora Ravina

Departamento de Castellano y Literatura
Colegio Nacional de Buenos Aires
Universidad de Buenos Aires
Directora: Profesora Silvina Marsimian
Redactoras:
Profesora Paula Croci
Profesora María Inés González
Profesora Silvina Marsimian
Profesora Sylvia Nogueira

Auxiliares de investigación:
Profesores Karin Grammatico y Sergio Galiana
Consultas y comentarios: *literatura@cnba.uba.ar*

Colaboraron:
Santiago Bouso y Malena Suburu

ISBN Tomo III: 987-503-412-6
ISBN de la obra completa: 987-503-390-1

En tapa: Ilustración aparecida en la revista *Lyra*

La literatura después de las vanguardias V

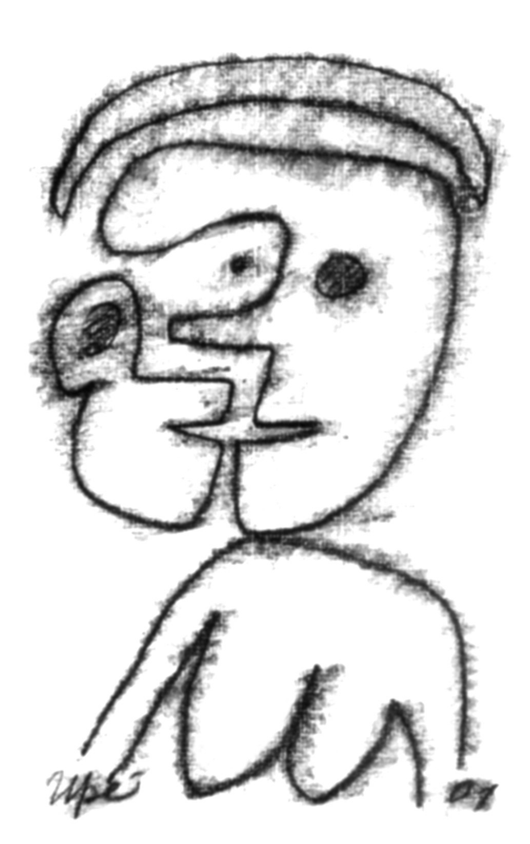
Ultimas generaciones de poetas

Como suele suceder, intentar un corte en la literatura implica atender a particularidades del período en cuestión. En el caso de la poesía de los últimos treinta años en la Argentina, deben observarse, en primer lugar, las intervenciones que los acontecimientos históricos hicieron sobre el arte y la literatura, especialmente, porque se trató de hechos que alteraron radicalmente las instituciones democráticas; en segundo lugar, tres décadas suponen por lo menos la presencia de distintas generaciones de poetas, que incursionan en la diversidad de estilos y de principios estéticos; y por último, la existencia proliferante de revistas, pequeñas editoriales, ediciones de autor, o recitales de poesía, que hacen que la documentación esté parcializada para su abordaje. En los '60, hubo el embrión de lo que se sistematizaría en la década siguiente. Juana Bignozzi junto con Juan Gelman, Eduardo Romano, Alberto Szpunberg, procuraban una relación viva con la lengua coloquial, a la que querían volver poética; muchas veces, incluían expresiones tomadas de los medios de comunicación masiva: cine, publicidad, *comic*. En otras palabras, y como señalara Gelman, "se modificó el tratamiento de los temas. Entró en la poesía un cierto desenfado que ayudó a que los poetas se liberaran de determinados moldes". Dividida en dos grandes zonas, la década del '70 presenta un primer momento anterior a la muerte de Perón, en el que se prolongaron los planteos registrados desde diez



Tapa de *Tres décadas de poesía argentina. 1976-2006*, una edición del Centro Cultural Ricardo Rojas de la Universidad de Buenos Aires

años antes. A partir de entonces, señala Kovadloff, el panorama político y social cambia y con él la producción poética adopta diversos matices políticos, "la polémica se transforma en intolerancia; el fervor partidario en violencia despiadada". La irrupción de la dictadura produjo dos orientaciones: la de aquellos poetas que, desde la clandestinidad o el exilio, siguieron escribiendo sin publicar en el país, y otros, que –recuperando una línea neo-romántica– intentaron hacer una poesía menos estridente y más crítica del modelo anterior. Los '80, de la mano de la democracia, favorecieron no solo la escritura sino también la circulación de poesía, a través de tres revistas por cuyas páginas han pasado los autores más representativos de la época: en 1979 aparece *Último Reino*, dirigida por Víctor Redondo; en 1980 *Xul*, a cargo de Santiago Perednik y, en 1981, *La Danza del Ratón*, de Jonio González y Javier Cófreces. Por otro lado, fueron por lo menos tres las tendencias que se sumaron al reactualizado romanticismo de los '70: la experimentación, el neobarroco y el objetivismo. La primera, encarnada por los llamados "poetas del lenguaje" –el primer Perlongher, Carrera–, interesados en las vanguardias históricas y en el concretismo brasileño, surge en oposición a la llamada "poética del desencanto", propia de la década del '70, y recurre a la sintaxis quebrada, el pictograma, el predominio de lo visual y lo sonoro por sobre los contenidos. El neobarroco –"neobarroso", en la versión local– se cristaliza un poco después, cuando varios de los poetas experimentales, apoyándose en los planteos de los cubanos Sarduy y Lezama Lima, se abocan a explotar recursos del lenguaje como duplicaciones, proliferaciones, elisiones, metáforas de superficie, frecuentes en Perlongher, Kamenszain, Héctor Piccoli, Emeterio Cerro. Finalmente, el objetivismo convoca a escritores que no se plegaron a las nuevas estéticas sino que se plantaron en contra para defender la poesía desde el punto de vista del sentido, con versos en los que las palabras hacen evidentes los objetos que nombran. Poetas como Giannuzzi, L. Lamborghini, Padeletti, que venían escribiendo desde mucho antes, fueron releídos en los '80 por los objetivistas. La continuidad entre las décadas se concreta a través de relecturas.



El poeta y pintor Hugo Padeletti realizó este dibujo que ilustró su poema "Canción de Viejo", en la revista *Diario de Poesía*

Búsquedas de la palabra poética

Joaquín Giannuzzi (Buenos Aires, 1924-2004) se unió en Salta al grupo *Tarja*, integrado, entre otros, por Castilla y Tizón. Sus primeros libros derivan de la poética neorromántica, propia de la generación del '40, pero pasaría a ser un excéntrico del movimiento cuando hizo un desplazamiento estético e ideológico en su escritura. Desde *Nuestros días mortales* (1958) y *Contemplación del mundo* (1962), pasando por *Las condiciones de la época* (1967), *Señales de una causa personal* (1977), hasta su último período –*Violín obligado* (1984), *Cabeza final* (1991) y *¿Hay alguien ahí?* (2003)–, Giannuzzi refuerza el compromiso de la palabra con el mundo. "Fui periodista durante muchos años, y me tocó vivir en el corazón llameante de esta época como testigo directo (...) hasta que se llega al horror de los '70. Compartí utopías, que no perdí, aunque las mantengo por desesperación. Pero el periodismo es ajeno al ejercicio poético. Diría que el periodismo mira, la poesía ve". Su figura lateral fue rescatada e incorporada a la tradición por los objetivistas de *Diario de Poesía*: García Helder, Samoilovich, Freidemberg, Fondebrider, Jorge Aulicino. En su manifiesto contra la poesía "neobarroca" de Perlongher y Carrera, García Helder agradeció a Giannuzzi el haber hecho vislumbrar a su generación "el gusto a la frase seca y sin vueltas". Fue modélico el realismo especulativo y metafísico de Giannuzzi, cuyo austero sistema metafórico, ni populista ni mimético ni autobiográfico, está sostenido por una estructura y una técnica rigurosas. La lectura que de su obra hacen los jóvenes objetivistas se sostiene en las declaraciones del autor: "Un poema es una especie de acto sinfónico. Personalmente corrijo mucho. (...) Noto un poco en la poesía actual la despreocupación por la forma y el rigor. Todo poema tiene que ser una lección de rigor. (...) A mí me gustan los finales que cierran no diría con una reflexión sino con una visión del mundo, dando la sensación de un todo acabado.". Son, además, textos conectados con los avatares de lo real: "Todo poema revela un poco el drama de la época. Incluso en aquellos donde el tema parece intemporal. (...) A veces elijo una situación emblemática. A altas horas de la noche tocan el timbre a la casa de uno. No hace falta más". El desborde léxico neobarroco encuentra un freno en Giannuzzi: las palabras "época" o "policía" reaparecen, sin metáfora, en sus versos. Para Giannuzzi, la poesía también tiene derecho a incorporar "el horror"; esto no es una prerrogativa de la narración. Por esta obsesión de nombrar lo que rodea al hombre en el mundo, por su nombre despojado, Monteleone señala que indaga "en busca del objeto percibido". El poema "Lluvia nocturna detrás de la estación de servicio", donde se detiene a mirar una masa de materiales de desecho, condensa esa nominación austera, el rigor formal y la pasión por hallar la metafísica de las cosas que a diario sucumben en el mundo: "Pero en aquella derrota humana de las cosas,/en los desperdicios mojados podían descubrirse/figuras creadas a partir de la mezcla,/diseños irreales arrebatados a lo fortuito:/y entre gotas de lluvia y aceite quemado/ una intención de belleza y de formas cumplidas/ bajo la maloliente oscuridad". Hugo Padeletti (Santa Fe, 1928), criado en una zona rural, registra la naturaleza como su primera experiencia poética. En 1940, su traslado a Rosario se asocia al estudio sistemático de las artes a las que se consagró: poesía y pintura. Sus libros, como sus cuadros, están signados por la búsqueda de lo sagrado. Su tránsito por la teosofía, el budismo, el cristianismo, unidos para él por la necesidad casi sobrehumana de lo místico, se plasma en sus imágenes pictóricas y verbales; por ejemplo, en




El poeta
Rodolfo Alonso

el "mandala" –símbolo de la equivalencia entre macro y microcosmos, cuyo centro metaforiza el espacio sagrado, epicentro del universo y soporte del sujeto–. A partir de los '60, realizó en su provincia numerosas exposiciones pictóricas, dirigió museos y fue profesor universitario de estética, a la vez que publicó *Poemas* (1959) y *12 Poemas* (1979). En Buenos Aires, en 1984, se hace más visible, especialmente cuando en 1989 gana el Premio Boris Vian por *Poemas 1960/1980*. Tres libros sintetizan su estética. *La atención. Poemas verbales –poemas plásticos* (1999), cuyo título sugiere la contigüidad entre las artes. *Canción de viejo* (2003), que reúne poemas inéditos, escritos y reescritos entre 1992 y 98 sobre una idea explícita en un epígrafe de Yeats –"Un hombre viejo es una cosa vil"–. Desde la vejez –esa fragilidad que vuelve "La carne como ámbar de la sombra/ los huesos como plumas"–, el yo lírico regresa hacia la infancia, en un recorrido a través del cual encuentra el mismo proceso en todo lo existente: "Ya no quiero quedarme./La amarilla/ retama se desecha/ donde cava el gusano/ y la hormiga cosecha". *Dibujos y poemas 1950-1965* (2004), según Monteleone, hace de su obra una "metafísica del ojo" que "abstrae la forma bella y la reconstituye como interioridad", ya sea en el poema o en el dibujo, en busca de "conjurar la sucesión temporal, que lleva a la decadencia y a la muerte". En la poesía de Padeletti, nada del mundo es insignificante ni inferior. Por eso, establece diálogos con poetas excéntricos que dieron relevancia en la escritura a lo imperceptible del cosmos, que solo se sostiene por la conjunción necesaria de lo "mínimo" y lo "grande". La sencillez metafísica de Emily Dickinson; la armonía sutil de S. Ocampo; el ritmo de versos y estrofas quebrados, las rimas internas y aliteraciones, la resonancia de vocablos en desuso y de formas de la poesía tradicional de Marianne Moore están en el artesonado de sus textos. Para Padeletti en poesía "el sonido es lo más importante, después vendría la imagen y por último el concepto".

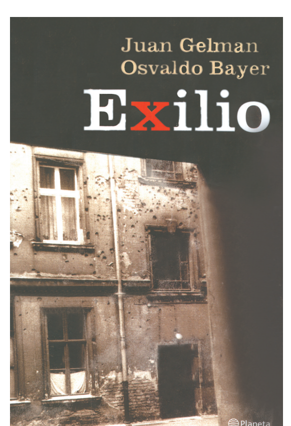
A los 17 años, Rodolfo Alonso (Buenos Aires, 1934) se unió a los escritores de *Poesía Buenos Aires*. Desde entonces, produjo una extensa obra poética y se destacó como traductor literario del francés, italiano y portugués y como ensayista. Un jurado de poetas, entre los que se contaba Gianuzzi, le otorgó en 1997 –junto a Juan Gelman– el Premio Nacional de Poesía por su obra *Música concreta* (1994). Para él, la poesía es una "experiencia", "una manera de vivir". La lectura de la obra de Vallejo fue reveladora para Alonso en lo que se refiere a la palabra poética brotada de "las experiencias más hondas del ser y de la especie", según dice en el Prólogo a su Poesía reunida 1952-1956 en *A favor del viento* (2004). El lenguaje espontáneo y hecho de recortes de distintas hablas, "que se vuelve expresivo incluso en sus carencias", lo descubrió en Arlt así como el "humor liberador", el "pensamiento irrigador" y el "lenguaje en su ser" fue legado de Macedonio. Mantuvo una afectuosa relación con los poetas surrealistas argentinos pero, si admiró las convicciones éticas y estéticas del movimiento vanguardista, no levantó sus banderas del mismo modo que escapa, por lo general, a definiciones y dogmas. Su poesía de los '50 da cuenta de una variedad de temas y registros siempre en relación con la existencia del hombre, su devenir, su compromiso, en una sucesión de imágenes que alcanzan a impactar más por lo que sugieren que por la información sobre el mundo que conllevan: "hoy estamos aquí contenemos el mundo/ rebeldes a la muerte a la resurrección a la palabra/ no sabemos qué hacer con nuestra espalda/ nuestras manos que cantan la noche vertical/ el sol por tanto tiempo iluminado/ la alegría ascendente/ tu tiempo se abre aquí tierra redonda/ tu boca se abre" ("Tierra redonda"). *Hablar claro* (1959-1963) construye una poética de la mirada y de la voz, ventanas que posibilitan el contacto con lo circundante, en un juego de cercanías y distancias nunca resuelto: "El viento/ que restaura/ mi cuerpo/ me deja/ vacío./Se lleva/ voces/ disturbios/ alguna edad/ palabras" ("Casi nada").

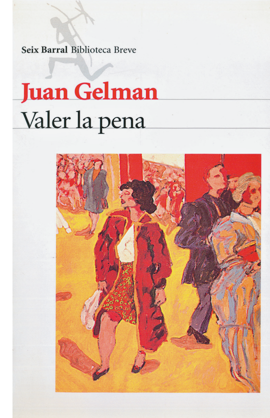



Juan Gelman

Siempre la poesía

Cuando tenía 18 años, Juan Gelman (Buenos Aires, 1930) era militante comunista y leyó poemas de César Vallejo. Lo que Gelman observa en la obra del peruano revela rasgos de la poesía del argentino: “Él escribió un libro como *Trilce*, terriblemente ‘difícil’, con modificaciones de palabras, combinaciones muy extrañas y sin embargo después escribió *España, aparta de mí este cáliz* y *Poemas Humanos*, que son poemas que están muy cerca, como el título lo dice, de la vida de todos los días, sin contar con que *España, aparta de mí este cáliz* eran poemas directamente políticos. Vallejo escribió esos poemas también transfigurando el lenguaje”. Este último punto debe subrayarse a propósito de un poeta que ha sido calificado de “comprometido” por hechos como su intensa participación en Montoneros, su exilio desde 1975 por la condena a muerte que le destinaba la Triple A, la búsqueda persistente de su hijo desaparecido junto a la esposa encinta o la lucha por la nieta dada a luz en esa oscura tragedia. Aunque Gelman ha desplegado una participación activa en la política nacional, que trasciende las fronteras del país, su obra poética resiste la tentación de volverse panfletaria. Sus poemas privilegian la función estética del lenguaje y la conmoción de emociones universales. Así, por ejemplo, en *Carta a mi madre* (1989), después de señalar que la anciana resistió activa hasta los 85 incluso una enfermedad tenaz, el hijo que no pudo acompañarla en sus últimos momentos acumula preguntas para su progenitora: “¿te llevó el cáncer?/¿no mi última carta?/la leíste, respondiste, moriste/¿adivinaste que me preparaba a volver?/(...) vos/ que contuviste tu muerte tanto tiempo/¿por qué no me esperaste un poco más?/¿temías por mi vida?/¿me habrás cuidado de ese modo?”. Los sentimientos expresados en modos tan llanos, que recogen intuiciones humanas como la de que el amor de los padres puede definir el momento de la muerte, probablemente hayan facilitado la traducción de su poesía a lenguas como el inglés, el francés, el checo o el turco. La comunicación de dolores, iras o éxtasis de alegría nunca deja de experimentar con el lenguaje. Así lo destacó Raúl González Tuñón, quien prologó su primer libro, *Violín y otras cuestiones* (1956): “Juan Gelman no es un evadido de la realidad, como desearían los teóricos reaccionarios de un artepurismo imposible; ni tampoco un ‘editorialista en verso’, un simple propagandista, como querrían que fuera los agrios críticos sectarios”. Cuando en los ’50, Gelman conformaba con otros jóvenes poetas el grupo *El Pan Duro* y leía su poesía en el teatro *La Máscara* de Paseo Colón y Belgrano, valoraba la actitud de “Raúl, y la de José Portogalo, en cuanto a no considerar que el tema social y político era un tema prohibido, sino que también era un tema que la poesía podía tratar. Nos interesaba su concepción de la poesía como comunicación, el trabajo poético del lenguaje cotidiano, la ciudad, lo porteño. Estas coincidencias nos acercaron también a Nicolás Olivari, a los letristas del tango, a Enrique Santos Discépolo, al Jorge Luis Borges de los primeros libros”. *Gotán* (1962) es un ejemplo de esas influencias; recupera tópicos como el boedista de la caída de la muchacha pobre (“lo importante fue que en la valija le/ encontraron/ un niño muerto de tres días envuelto en diarios/ de la casa (...) Los señores meditaron rápidamente sobre los /peligros/ de la prostitución o de la falta de prostitución”, “María la sirvienta”) y reformula polémicamente textos muy populares entre los porteños





Tapas del libro que reúne las experiencias que los escritores Juan Gelman y Osvaldo Bayer vivieron durante sus primeros años de *exilio* político y de *Valer la pena* de Juan Gelman

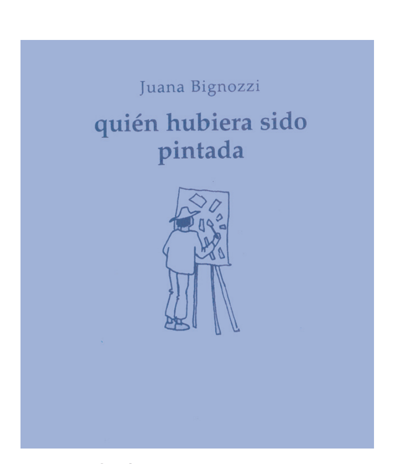
(“escribo versos previamente llorados/ por la ciudad donde nací./ (...) Hay que aprender a resistir./ Ni a irse ni a quedarse,/ a resistir,/ aunque es seguro/ que habrá más penas y olvido”, “Mi Buenos Aires querido”). Los versos de Gelman reactualizan también materiales clásicos, como la poesía mística de Santa Teresa recuperada en *Citas* (1979) o la amorosa del antiguo poeta latino Catulo, que se alude en *Valer la pena* (2001). El trabajo con acervos tradicionales se realiza, además, con la escritura en otras lenguas, como en *dibaxu* (1995): “sintí tu boz in mi ventana/ mi vintana no da a tu Boz/ apenas si da al mundu/ ¿cómu viniera tu boz?”. “Escribí los poemas de *dibaxu* en sefardí de 1983 a 1985. Soy de origen judío, pero no sefardí, y supongo que eso algo tuvo que ver con el asunto. Pienso, sin embargo, que estos poemas sobre todo son la culminación o más bien el desemboque de *Citas* y *Comentarios*, dos libros que compuse en pleno exilio en 1978 y 1979, y cuyos textos dialogan con el castellano del siglo XVI. Como si buscar el sustrato de ese castellano, sustrato a su vez del nuestro, hubiera sido mi obsesión. Como si la soledad extrema del exilio me empujara a buscar raíces en la lengua, las más profundas y exiliadas de la lengua”. El exilio y la persecución constituyen una dura experiencia para el poeta, que la indaga como múltiple y transhistórica. La recuerda entre los griegos como un castigo peor que la muerte; la revive en los exilios de otros poetas, como el Ovidio expulsado de Roma por Augusto, que evoca en *Valer la pena*; la identifica en los místicos como San Juan de la Cruz. En el exterior, habiendo conseguido un cargo de traductor de la UNESCO, Gelman peregrinó su exilio en distintos lugares de Europa, intentando colaborar desde allí con denuncias de los crímenes del Proceso o de las empresas militaristas, para él suicidas, que planearon los Montoneros para acabar con la dictadura. La poesía que escribió entonces, publicada en España, se reconcentró en alejamientos, desaparecidos y muertes: “¿qué pasa con los/ hermanitos/ que entierraron? (...) sienten todavía/ como si no hubieran morido/ como si/ paco brillara y rodolfo mirase/ toda la olvidadera que solía arrastrar/ colgándole del hombro/ o haroldo hurgando su/ amargura (siempre)/ sacase el as de espada” (*Si dulcemente*, 1980); “te amo/ señora/ como al sur/ una mañana sube de tus pechos (...)/ o sea tus pechos como dos alegrías/ de una alegría vuelven los compañeros muertos/ en el sur/ establecen su dura claridad/ de la otra vuelven al sur/ vivos por/ la alegría que sube de vos” (*Hacia el sur*, 1982). Esa poesía, reunida más tarde en *Interrupciones* I y II (1986-1988), no agota su descripción del tener que vivir fuera de la patria forzosamente. *Exilio* (2006) presenta primero la voz del poeta, que titula a su conjunto de 26 textos breves “Bajo la lluvia ajena (notas al pie de una derrota)” (1984). A esa parte la suceden artículos del cronista Osvaldo Bayer, que organiza sus trabajos en tres títulos que señalan la confluencia de lo alemán y lo argentino en este escritor durante su alejamiento de la patria. Las diferentes experiencias de Gelman y Bayer y sus modos de verbalizarlas hallan puntos de contacto. El poeta afirma “Amo esta tierra ajena por lo que me da, por lo que no me da”; el cronista llama a la primera serie de sus comentarios “Residencia en la amada tierra enemiga”. Gelman, con palabras concisas, evoca desde Roma a su padre, como reflejo de sí (“Mi padre vino a América con una mano atrás y otra adelante, para tener bien alto el pantalón. Yo vine a Europa con un alma atrás y otra adelante, para tener bien alto el pantalón”); comunica sus emociones descomponiendo palabras (“Desconsoladamente/ Des,/ con sol,/hada, / mente.) y reflexiona sobre la lengua y los discursos, sin perder ni poesía, ni emoción, ni política: “¿Será la soledad, que no tiene discursos? ¿Perra que ladra a la luna, sorda de su derrota, satélite o muertita? ¿En qué lengua podría hablar la soledad? El que perdió sus hijos, su másvida, ¿qué piedras escupiera por la boca?”. Su trabajo en periódicos tampoco carece de poesía. Así lo atestigua *Miradas* (2005), que colecciona textos que Gelman publicó en *Página/12* entre 1998 y 2004. La cotidianidad del diario dispersa sus observaciones en asuntos variados,que no se restringen a los hechos noticiables o la prosa desprendida del esteticismo del lenguaje.




Juana Bignozzi

Poesía con ideas

Juana Bignozzi (Buenos Aires, 1937) ingresó a los 22 años en *El Pan Duro*, proyecto editorial ligado al Partido Comunista. Su primer libro, *Los límites*, apareció en 1960. Seguidamente vieron la luz *Tierra de nadie* (1962) y *Mujer de cierto orden* (1967, reeditado en 1990), que configuraron una voz de mujer vital y directa en la poesía argentina. Escritora de la generación del ’60 –una generación, para ella, derrotada porque muchas de sus reivindicaciones no encontraron cauce válido–, protagoniza la escritura de la izquierda política, sobre todo en *Mujer de cierto orden*, que –según la autora– se asocia al fracaso del Partido Comunista: “Quizás esos poemas reflejaban la soledad de una mujer que se ha quedado sin partido, nunca encontré de nuevo una estructura sólida que me permitiera integrarme. (...) Nunca hice poesía política, porque no tengo voz para eso, pero siempre hice una poesía ideológica de izquierda”, aclara. En 1974, emigra a Barcelona, donde trabajó como traductora hasta 2004, cuando vuelve al país. En 2000, reúne su obra poética en *La ley tu ley* (que incluye *Mujer de cierto orden*, *Regreso a la patria* –1989–, *Interior con poeta* –1994–, *Partida de las grandes líneas* –1996– y el que da nombre al volumen). Con un tono conversacional y una voz sin estridencias, Bignozzi alcanza a mostrar su propia vida, que está comprometida “con el afuera”: “yo me siento la voz de una clase social, la voz de una típica chica proletaria que a través de la cultura llegó a otra cosa”. Aunque se la asoció a Thenon o a Pizarnik, rehúsa enrolarse en el feminismo literario que presupone que la poetisa rescata “la voz callada de la madre”. “No tengo que recuperar la voz de mi madre porque ya ella la había recuperado por su cuenta. Desde mis bisabuelas, todas las mujeres de mi familia trabajaban fuera de casa: no vengo de una familia de mujeres calladas”. Batalladora, se inclinó en su poesía a llamar a las cosas por su nombre, aunque apeló al juego fónico que radica en la ausencia de la puntuación, que genera un inusual ritmo y, con él, el lector de estos poemas viscerales puede encontrar diferentes significados. *Quién hubiera sido pintada* (2001) se distancia del tono político en poemas sobre pintores y cuadros (Delacroix, Renoir, Manet, Tiziano): “Siempre digo que a una isla desierta no me llevaría un libro sino un cuadro –‘Olimpia’ de Manet– y música –‘Don Juan’ de Mozart–”. Sin embargo, no deja de mostrar sus reflexiones sobre el mundo social y artístico: “muñeca de cartón me llamó el lucido Courbet/ pero era un hombre de la injusticia y la Comuna/ que en este cartón no puede entrar/ yo fui como muñeca en mi belleza muerta / en la pose/ pero Manet me hizo mirar por primera vez/ a quien no acostumbraba a tener respuesta / en la posesión/ ese señor de familia ordenada no esperaba/ que yo lo mirara/ sin sombras sin tenues claroscuros/ la brutalidad de la luz de frente/ marcaba el final de su impunidad” (“Olimpia. Manet”). En este libro, no hay una presencia tan invasora del “yo” sino más bien la de un observador que aparece en “poemas de belleza, de paz y de felicidad”. Para Bignozzi, el poeta debe escribir una poesía destinada a “que algún ser humano pueda integrarla a su vida, pueda usarla en su vida”.

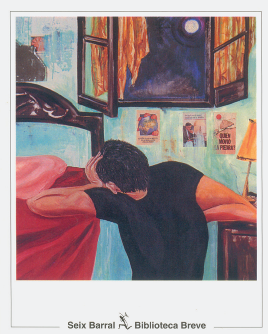


Tapa de *Quién hubiera sido pintada*, de Juana Bignozzi

Formas en el barro

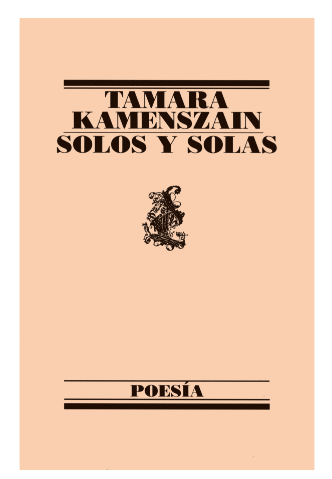
Néstor Perlongher, sociólogo y poeta, fue creador de la estética “neobarrosa”, prolongación local del Neobarroco latinoamericano, que se desarrolló en la segunda mitad del siglo XX y cuyo norte apuntaba a volver a inventar la naturaleza, porque esta se había perdido. Compuesta por seis libros, su obra

Néstor Perlongher
Poemas completos





Tapa del volumen que reúne los poemas de Néstor Perlongher



Tapa de *Solas y solas*, libro de poemas de Tamara Kamenszain

poética se caracteriza por hacer un uso no representativo del lenguaje –al punto de volverse ilegible– y por la ruptura y transposición de los géneros. De esto resulta una literatura revolucionaria pero no como un abierto instrumento de crítica social, sino como la desarticulación de su propia condición de discurso normal, ordenado: "albur derrame el de ella, el de él, el de ellaél o élella.". Trasgresor por definición, cultor de la extravagancia, del "enchastre", del disfraz, de lo *kitsch*, Perlongher sostiene: "la poesía es un ramo de éxtasis. Vale reconocer que para producirlo o inducirlo empleé diversas técnicas: o perder la mirada sobre textos de una historia en polvorosa o dejarme pringar por la emoción del devenir mujer, (...) no concentrarse con describir lo que 'pasaba', sino pescar la intensidad, los fuegos de palabras, siempre desfiguradas, mezcladas, trastornadas, que consiguieran socavar la cárcel del sentido ya dado de antemano (...). Se trata, al fin y al cabo, de una lucha, solitaria, atroz: deformar todo, desconfiar siempre de los sentidos dados, y simultáneamente dejarse arrastrar por lo que llega, por lo que nos sacude o nos tremola". *Austria-Hungría* (1980) marca la salida de las fronteras de su país de origen para anunciar su inminente migración hacia San Pablo, donde se especializó en antropología social y vivió hasta su muerte en 1992. En *Alambres* (1987), habla de las fronteras históricas, de los indios, de los gauchos, de Montevideo sitiada por Rosas, de Camila O'Gorman y la represión de los '70, especialmente evocada en "Cadáveres". *Hule* (1989) abre con un "Preámbulo barroso", un texto en prosa en el que utiliza los principios de su poética de manera extrema: "Infinitos preámbulos líricos en la canilla que no cierra, preámbulos, deámbulos, bulones en la chata florida de los bulos, golosos cotorreos en el cierre del mimbre que gotea."; y cierra con "el cadáver de la Nación", dedicado al entierro de Evita. *Parque Lezama* (1990) –tributo al poeta cubano Lezama Lima–, producto de sus investigaciones antropológicas, cruza otros límites, como la relación entre droga-rito-escritura, a partir de la experimentación con el *yagué* y el estudio de la religión de Santo Daime. *Aguas aéreas* (1991) y *El chorreo de las iluminaciones* (obra póstuma, 1992), escritos cuando Perlongher sabe que la muerte está próxima, son la muestra de lo más neobarroco que ha dado la poesía argentina: los pueblan contrastes, androginia, flujos viscosos, sincretismo, ilusiones ópticas.

Asociada a la poética "barrosa" de Perlongher, Tamara Kamenszain (Buenos Aires, 1947) bucea en el mundo femenino y cotidiano. "Si la escritura y el silencio se reconocen uno a otro en ese camino que los separa del habla, la mujer, silenciosa por tradición, está cerca de la escritura. Silenciosa porque su acceso al habla nació en el cuchicheo y el susurro, para desandar el microfónico mundo de las verdades altisonantes", señala en "Bordado y costura del texto", ensayo de *El texto silencioso* (1983), donde explora las tareas artesanales de las mujeres de su familia de origen judío (coser, bordar, cocinar, limpiar) y las asimila a la construcción de una poesía reflexiva sobre las relaciones entre la materialidad de las palabras y los significados multiplicados por ella. La complejidad "barrosa" de Kamenszain se asocia a la sintaxis elaborada, el uso del hipérbaton, la superposición semántica y en el repliegue de sentidos que se ocultan y salen a la luz en forma de metáforas y metonimias: "La abuela se aduerme con los dedos/ pegados al tejido de la especie: /ni elegido su pueblo ni su nieto/ de sombrero revuelto por la cabeza./ (Cubrirla es borrar esa ignorancia/ que cierra el nudo de los textos viejos/ y suelta distracción por sus amarras.)" (de *La casa grande*, 1986). El universo doméstico es actualizado en los poemas de *La casa grande* y *Vida de living* (1991), donde el espacio de lo privado se proyecta a otros más amplios: la casa de los ancestros judíos inmigrantes en Argentina puede ser el país al que se regresa después del exilio en México, en el primer caso; el lugar del matrimonio, el país donde establecerse, en el segundo. En *Tango Bar* (1998) el espacio es el del bar de la esquina, en el que se separa la pareja hombre-mujer, parte de la trama doméstica. *Solos y solas* (2005) rastrea la soledad del propio ser para establecer una nueva alianza que primero tiene forma de poema.

ENTRE-VISTOS

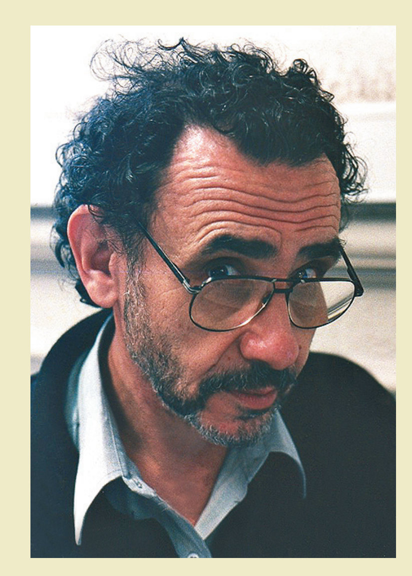
Acerca de la poesía

SILVINA MARSIMIAN

Poeta y ensayista argentino, Daniel Freidemberg (Resistencia, 1945) es voz protagonista de la lírica actual. Autor de los libros de poemas *Blues del que vuelve solo a casa* (1973), *Diario en la crisis* (1986), *Lo espeso real* (1996), *Cantos en la mañana vil* (2001), *Noviembre* (2006), se destaca también por su obra crítica: *La palabra a prueba* (1993), ensayos en la *Historia crítica de la literatura argentina* y *Poesía Contemporánea Argentina: 1976-2006*. Antólogo, prologuista y conferencista, integró desde su fundación en 1986 hasta 2005 el Consejo de Dirección de *Diario de Poesía*. Dirige actualmente la colección de poesía "Musarisca", de Ediciones Colihue.

En la lírica de las tres últimas décadas en la Argentina, conviven diferentes poéticas. ¿Adscribió o adscribe a alguna tendencia?

D. F.– La de mi primer libro es evidentemente una poesía tributaria de las propuestas coloquiales que surgieron en la Argentina en los '60, pero de ahí en adelante no me parece que lo que escribo quepa en ninguna tendencia. Algo de lo coloquial persiste, pero como un sustrato básico o una materia prima que someto a tratamientos muy diversos y a veces complejos (eso supongo) que en cierto modo vuelven a mi poesía "barroca" –no "neobarroca"–, si por "barroco" entendemos una poética de la incertidumbre y la desconfianza, en la que el sentido de las palabras o las frases está puesto en cuestión, y que da tanta importancia al trabajo intelectual en la lectura como al disfrute sensorial del ritmo y los matices sonoros de la lengua. A fines de los años '80, estuve bastante cerca de algunos autores que empezaban a trabajar en una dirección que entonces se llamó "objetivista" y que en su momento me interesó porque se emparentaba con las propuestas de maestros que me resultan especialmente necesarios, como William C. Williams, Ernesto Cardenal, Francis Ponge, Eugenio Montale, Cesare Pavese, Juan José Saer o Joaquín Giannuzzi. Algo de eso aparece en mis poemas, pero mezclado con búsquedas más inclasificables: hoy siento que las posibilidades que ofrecía el objetivismo se han vuelto limitaciones. Me interesa trabajar, como diría Edgar Bayley, "a la intemperie": ir viendo qué podría hacer con lo que encuentro en el proceso de escritura, qué valor podría tener, si resulta poético o no, por qué me interesaría dejarlo tal como apareció, o modificarlo o eliminarlo.



Daniel Freidemberg

¿Qué lugar debe ocupar la crítica respecto del discurso poético?

D. F.– Concretamente, algunos trabajos de Borges, de Ezra Pound, de Octavio Paz, de José Ángel Valente, de Raúl Aguirre o de Bayley me enseñaron de verdad a leer poesía, en tanto "me abrieron la cabeza", me hicieron descubrir en los textos posibilidades que no se me habían ocurrido, para no hablar de la capacidad de discernir y conjeturar en general –no sólo respecto de la poesía– que obtuve, por ejemplo, gracias a Barthes, a Benjamin, a Adorno, a Brecht, a Murena, a Castoriadis, a Zizek, a Horacio González, a Nicolás Rosa. Por supuesto que la crítica resulta necesaria, y mucho, muchísimo, y en cierto modo es inseparable de la escritura poética (cuando un poeta habla de lo que escribe ya está haciendo crítica, y más cuando habla o escribe acerca de lo que lee). El grave problema es supeditar la lectura a la crítica, que la crítica no sea vista como un instrumental a utilizar del modo en que a uno más le pueda servir sino como un sistema de mandamientos o instrucciones. Y, lo peor de lo peor, cuando se empieza a escribir poesía para recibir la aprobación de un cierto tipo de crítica, cualquiera sea. Aun así, creo que la crítica resulta imprescindible para que se pueda escribir poesía y leerla: producir algún tipo de legibilidad en un mundo en el que la poesía resulta ilegible si no tiene ese respaldo. La lectura "ingenua" y "espontá-

nea" no suele ser mucho más que una lectura programada por la ideología de la banalidad que tienden a diseminar las industrias culturales.

¿Hay poetas argentinos valiosos fuera del canon?

D. F.– Preferiría no usar la palabra "canon": hay poetas más reconocidos y otros menos, hay poetas más leídos y otros menos o casi nada, y hay poetas muy reconocidos y nombrados a los que no los lee casi nadie, muchas veces porque sus libros no se consiguen, o porque no hay condiciones para leerlos (¿alguien lee realmente la poesía de Alberto Girri?). El caso más flagrante de desconocimiento es, para mí, el de Juan Carlos Bustriazo Ortiz, que a los 77 años vive pobremente en Santa Rosa, en La Pampa, y que con más de sesenta libros escritos tiene apenas publicados cuatro o cinco que se agotaron hace años. Y es notable porque basta leer cualquier libro de Bustriazo, o apenas unos cuantos poemas, para advertir que es un grande, uno de los más grandes, y no creo estar exagerando si digo que está entre los mayores poetas argentinos, a la altura de Girondo o Juan L. Ortiz. Y, yendo a poetas de mi generación, me parece muy triste que casi no se conozca a Pablo Ananía, otra obra también amplia, originalísima y sustanciosa, y eso que Ananía vive en Buenos Aires, a diferencia de Bustriazo. O de Simón Esain, de Chascomús, o de Rodolfo Álvarez, de Junín, aún más desconocidos y en ambos casos autores de una poesía mucho más consistente que la que anda sonando por ahí.

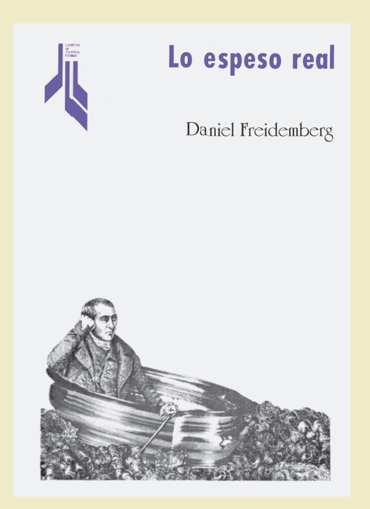
¿La lírica es el género que más lo atrae? ¿Por qué?

D. F.– Hay "algo" que tiene la escritura de poesía (y la escritura acerca de la poesía) que tal vez pueda resumir en una fórmula: es arte y pensamiento a la vez, es música y filosofía, sin serlo en realidad. No sé si podría decir que amo las palabras pero puedo jurar que me interesan, me fascinan, me obsesionan. Por todo lo que pueden desatar, por la infinidad de sentidos que podemos encontrarles, por cómo forman parte de nuestras vidas, y también, y no menos, por lo que las palabras valen como objetos: su sonido, su presencia visual en la página, la manera en que se disponen para sugerir suavidad o violencia, los juegos que establecen entre ellas. Claro que ambas cosas –la capacidad de producir sentido y el valor de las palabras como objetos– no son más que aspectos de lo mismo: la sonoridad de una palabra está cargada de sentido, una frase mal acentuada transmite pobremente lo que intenta transmitir. Me gusta cuando el sentido de las palabras no depende tanto del significado, cuando la palabra importa también, y sobre todo, por otras cosas. Pero no puedo decir que la poesía es el género que más me atrae: soy un consumidor ávido de cine y de música, me gusta mucho leer novelas y ensayos.

¿Con cuál de sus libros de poemas se identifica más?

D. F.– *En la resaca*, que va a aparecer en octubre o noviembre. Es un libro grande, unas 110 páginas, y es el primer libro que *me dediqué* a escribir, como se escribe un ensayo o una novela, en vez de esperar que los poemas *se me ocurrieran*. Está compuesto de doce series de textos en su mayor parte breves y muy relacionados entre sí, muchos de los cuales pueden ser considerados poemas y otros apenas anotaciones o fragmentos, pero que espero que adquieran significación poética en el contexto general. Como, además, las series aparecen entreveradas entre ellas e interrelacionadas, el resultado bien podría considerarse un poema único, lo que no impediría –si conseguí lo que quise– que muchos de los textos o fragmentos puedan leerse independientemente. Lo que intenté es, entre otras cosas, hacer coexistir y confrontarse a distintos discursos, distintas propuestas literarias (a veces un discurso más directo y a veces uno más hermético, a veces un aliento más lírico y a veces uno más "prosaico"), como si propusiera al lector que no se apegue a un modo de entender la poesía, que cambie sus expectativas permanentemente. Un cambalache irrespetuoso, y más aun por el modo en que me permití mezclar temas: la vejez, la muerte, la patria, el amor, la guerra, el desamparo social, el propio hecho de escribir poesía, la belleza o el terror del mundo, el desagrado ante la degradación de las vidas, el asombro al ver cómo el cielo se refleja temblando en un charco que la lluvia dejó en la vereda.





Tapas de *Diario en la crisis* y de *Lo espeso real,* del poeta Daniel Freidemberg


Rodolfo Fogwill

Fracturas de la voz

Puede decirse que Fogwill es, en primer lugar, poeta. *El efecto de realidad* (1978), *Las horas de citar* (1979), *Partes del todo* (1998) y *Lo Dado* (2001) lo atestiguan. *Partes del todo* reúne ocho poemas que compuso entre 1985 –como el poema de apertura, “Versiones sobre el mar”– y 1997 –por ejemplo, el de cierre, “En el bosque de pinos de las máquinas”. La proporción entre la parte y el todo del título se repite en la estructura del poemario. Los textos son disímiles entre sí, largos –de entre cuatro y catorce páginas–; algunos, fragmentarios como si estuvieran inacabados; otros, prosificados; muchos duplicados, pero adoptando la forma de otra composición poética, tal como la del soneto. El modo de lectura al que somete el texto al lector es múltiple: cada poema vale por sí mismo pero, a la vez, puede ser leído en cadena con otro, con conjuntos de poemas o con la totalidad. Los cuatro primeros, por ejemplo, se estructuran en torno de los cuatro elementos: agua, tierra, aire, fuego. El libro sugiere, así, que dicho “Todo” está formado por una fragmentación inacabada o bien que nada es en realidad fragmento sino que lo que percibimos como tal es el único Todo existente; que no hay algo mayor de lo cual aferrarnos. El yo lírico vaga erráticamente de un poema a otro, buscando verdad o sentido. Por azar, aparece a veces “el roce ínfimo/ del ala inexistente/ de la verdad”, en alguna frase imaginada. Ante la incerteza, el escribir es una forma permanente de búsqueda en la que el hallazgo es el hecho mismo de buscar: probar, sin descanso, con las palabras. *Lo Dado* está formado por tres extensos poemas: el primero, “Contra el cristal de la pecera de acuario”, se focaliza en unos peces que nadan en una pecera, asomándose, curiosos, al cristal que los separa del exterior, donde sospechan vagas formas humanas, “como si hubiera mundos/ fuera de la pecera”, o “efectos/ de nuestros sueños contra el cristal”, y “siempre invocando un ruido/ de rotos/ cristales/ imaginados”. Puede leerse –siguiendo a Freidemberg– en clave de alegoría platónica. O –como sugiere Monteleone– como una versión invertida de “Axolotl” de Cortázar. En ambos casos, el poema es igualmente polisémico: la pecera-prisión es, a la vez, Argentina, la sociedad, la cultura, la conciencia, la condición esencial del hombre. Como los humanos, esos peces creen escuchar la música ideal de la trascendencia en el pobre sonido de las burbujas que lanzan en la pecera. El segundo poema, “Lo dado”, se inicia citando casi literalmente el célebre poema de Mallarmé: “Un coup de dés jamais n’abolira le hasard” se convierte en “Ningún golpe de dados elimina el azar: lo crea”. Lo dado es, simultáneamente, todo lo que es ofrecido a la conciencia como objeto del mundo; como experiencia de lo real. Es también lo que el sujeto ha recibido sin buscarlo ni significarlo, como la herencia y la tradición. Pero, además, remite a “los dados” escritos –y dichos– sin “ese”. Es decir, al símbolo del azar tomado de Mallarmé, pero pronunciado por sujetos históricos de los suburbios argentinos. Esas voces, ahora de seres bien nacionales, son las que protagonizan los versos del tercer poema: “El antes de los monstruito”. Son los restos de una clase social a la que Borges y Bioy aludieran en su momento como “monstruo”. El pueblo peronista que hacía “ves” con los dedos fue llevado por los dados azarosos de una historia grotesca a una orilla de un río contaminado donde dos de sus miembros rememoran el pasado y lanzan al viento una grotesca “Oda menemista”. Así, la poesía de Fogwill se va abismando: de lo conceptual al sarcasmo, la comicidad, el absurdo, lo narrativo y, acaso, el drama trágico.

La travesía de la escritura

A finales de la década del ’20, advertido de que la literatura empezaba a absorber el vértigo irrefrenable de tiempos modernos, el filósofo alemán Walter Benjamin proyectaba una profecía estética: “La escritura, que había encontrado en el libro impreso un asilo donde llevaba su existencia autónoma, fue arrastrada inexorablemente a la calle por los carteles publicitarios y sometida a las brutales heteronomías del caos económico (...). Las nubes de langosta de la escritura, que al habitante de la gran ciudad le eclipsan ya hoy el sol del pretendido espíritu, se irán espesando más y más cada año (...), vendrá el momento en que la cantidad se transforme en calidad, y la escritura, que se adentra cada vez más en el ámbito gráfico de su nueva y excéntrica plasticidad, se apoderará de golpe de sus contenidos objetivos adecuados”. Así, Benjamin anuncia, con un dejo de tristeza, la desaparición del libro impreso –el fin de la cultura letrada– y la dominación futura de la cultura de la imagen y las intervenciones urbanas. El siglo XX dio constantes muestras de tal tendencia: primero, las vanguardias, expertas en privilegiar las formas, lo visual, por sobre contenidos; la acción política por sobre la exaltación adormecedora del “arte por el arte”. Después, la poesía visual, experimental y las pintadas en las paredes se apropiarían de un espacio solo reservado a la literatura impresa y darían vida a una escritura “desaforada” o “fuera de sí” para usar las palabras de Claudia Kozak –experta en estudios culturales– a la hora de analizar estas prácticas. En Argentina, es posible rastrear, a lo largo del siglo XX, tales líneas de “escritura no letrada” que, si bien se inician al comienzo del siglo, alcanzan su grado de máxima visibilidad en las últimas décadas. El origen se puede encontrar en *Prisma,* la revista mural que los ultraístas vernáculos pegaron en las paredes de Buenos Aires a principios de la década del 20. Entre 1960 y 1970, en las paredes de Rosario aparecieron pintadas con poemas de Felipe Aldana, firmadas por el “poeta manco”. En esa ciudad, existió también el proyecto mural *El teléfono*, que no llegó a pegarse en las paredes. En los ’80, cuando las manifestaciones callejeras dejaron de ser consideradas un delito, muchos poetas y artistas plásticos, en forma individual o en grupos, tomaron las calles para expresarse. En los muros de Bahía Blanca, se podían ver hasta 1994 –cuando cerraron su ciclo de producción con las palabras de César Vallejo: “hasta el día que vuelva de esta piedra”– los versos y las imágenes de los poetas Mateístas: “Papá, me pusiste en la cesta/ y sigo río abajo/ (nada más que limo en la orillas,/ pequeñas hoguera a veces,/ en los ojos de quienes esperan/ ver pasar un cadáver)”. En Viedma, bajo la dirección de Alberto Fritz, circulaba la revista mural *Cavernícolas;* en Posadas, *Paré* se pegaba en las calles para exponer un determinado tema desde géneros y perspectivas diversas; Buenos Aires fue escenario de los graffiti de varios grupos entre los que se destacaron, por ingeniosos y prolíferos, “Los sujetos” y “Kermarak”, quienes hacían intervenciones críticas de la sociedad a partir de la parodia de frases hechas y la cultura mediática. Además, en la capital porteña aparecieron los afiches murales de poesía del grupo “Abriendo la Boca”. En Rosario, vivió y escribió el poeta urbano más singular de la época, Cachilo –conocido como “el poeta de los muros”–, quien compuso sus poemas tradicionales, desde el punto de vista de los contenidos, y vanguardistas, teniendo en cuenta que disponía los versos y las estrofas verticalmente y, por lo general, en mayúsculas: “puertas que abras, donde mueren las palabras”, y el último registrado antes de su muerte en 1994: “Cadáver resto, disculpe si molesto”. Más allá de la calidad literaria, la escritura visual urbana se inscribe dentro de las corrientes experimentales que defendieron la utopía de poner el arte al alcance de todos.



Antología

“LA DAGA ESMERALDINA en linde de iris glauco verdeante,
jaranea, trépida enagua, su sinluz, tragaluz precipitándose por lajas, cajas de un borde romo, de zalema hidromiel poros de níquel airean al fantasma náutico del viento: en la corriente abierta. Sus agujeros (pausas de largo) clavan jaleos en la cinacina, cohetes de coronas, incrustadas ahora por el verde brilloso de la jaba, la daga: en la pileta de obsidiana donde, doblada por el estertor, se arqueaba, lanzando joyas fúlgidas de estirpe familiar, relojes ondulados (tiempo elástico), melenas que, agitadas por el remolinear de las aletas, cual un ballet de tílburis, hidroaviones hacían posar en los calambres, teclas de un azorado resplandor (...)

Néstor Perlongher, *Aguas Aéreas*. En: *Poemas Completos*, Buenos Aires, Seix Barral, 1997

“Soy la okupa de mi propia casa
desde que la propiedad se fue de mí
ya no tengo escritura y como en los sueños
la puerta de entrada me espera afuera
para que todo empiece de nuevo
atravieso de canto esa hospitalidad
atrás de los cuadros debajo de los muebles
se querencia un techo nuevo
donde hubo hogar quedan fotogramas
vos tú él el hombre con la cama doble
mudado por el cuarto a la deriva paso a paso (...)”

Tamara Kamenszain, *Solos y solas*, Buenos Aires, Lumen, 2005



Tapas de *A favor del viento*, y de *La voz sin amo*, de Rodolfo Alonso

“Las manos de la nieve
la nieve que cae en sueños
tus sueños como sombras
que asombran nuestro día
el día que no aclara
lo claro de tu risa
que ríe sin que lo sepas
saber que no eres mía (...)”

Rodolfo Alonso, “Ruido de fondo”. En:
El arte de callar, Córdoba, Alción Editora, 2003



Carta Abierta

(París-Roma, enero, 1980)

A mi hijo
(...)
III
¿era escrita verdad que nos desfuéramos?/
¿qué voy a hacer con mí/ pedazo mío?/
¿qué pedacito puedo ya juntar?/
¿cómo reamarte/ amor callado en

lo que compraste con tu sangre niña?/
¿encerradura de que no salís?
¿país gravísimo donde gritás
contra la padre doledor de tanto?/

¿padre que te dolía/ para vos?/
¿padecimiento o lengua padecida
que habla/ como no son de mi cabeza
estas canallas/ estos padeceres?/

¿almita que volás fuera de mí?/
¿tan me desfuiste que ya no veré
crepuscularte suave como hijo
compañándome a pulso?/ ¿delantales
que la mañana mañanó de sol?/
¿bacas que te pacieron la dulzura?/
¿cuaderno de la vez que despertabas
como calor que nunca iba a morir?

VI
cuerpo que me temblás entrado al alma/
frío queme enfriás/ manito tuya
manando sombra/sombra/sombra
¿paro tu deshacerte en algún lado?

¿te rejunto otra vez?/ ¿te apeno el habla?
¿te duelo el nunca?/ ¿más?/ ¿o nunca más
me mirará hermoseando tu hermosura?/
¿descansás de tu piel? / ¿desquerés mucho?/

¿me escuchás/ deteniendo tu pasaje
fuera de vos?/ ¿carita que solés
iluminarte el animal?/ ¿o pena?/
¿recorrerme la cielo/ como sol?
(...)

Juan Gelman, *Hacia el sur y otros poemas*,
Buenos Aires, Espasa Calpe, 1995

Bibliografía

BOCCANERA, JORGE, “Los poemas de *Canción de viejo*”, El Litoral, agosto, 2003.
FONDERBRIDER, JORGE (comp.), *Tres décadas de poesía argentina (1976-2006)*, Buenos Aires, Libros del Rojas, 2006.
FREIDEMBERG, DANIEL, “Poemas de rara intensidad: sobre *Lo Dado.* Una trágica deriva”, Buenos Aires, *Clarín*, 02/08/01.
GENOVESE, ALICIA, *La doble voz. Poetas argentinas contemporáneas*, Buenos Aires, Biblos, 1998.
GENOVESE, ALICIA, “Un sabio tarareo”, Buenos Aires, *Clarín,* “Cultura y Nación”, junio 2003.
GIESCHEN, AMALIA; YASENZA, CONRADO, “Joaquín Giannuzzi: el enigma bien formulado”, Buenos Aires, *Clarín*, *La letra “Ñ”*, año III, nro. 14, agosto 2004.
KOZAK, CLAUDIA, “Literatura visual urbana”. En: *Deslindes: Ensayos sobre la literatura y sus límites en el siglo XX*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2006.
MALLOL, ANAHÍ, “Escritura y subjetividad. Poetas argentinas en los 80: entre la lírica y los géneros menores”. En *Inti*. Revista de Literatura Hispánica, Argentina, números 52-53, otoño 200, primavera 2001.
MONTANARO, PABLO, “Charla con poetas: Juana Bignozzi”. En: *generacionabierta.com.ar/notas/38/bignozzi/htm* Consultado el 21/8/2006
MONTANARO, PABLO, TURE (RUBÉN SALVADOR), *Palabra de Gelman (en entrevistas y notas periodísticas)*, Buenos Aires, Corregidor, 1998.
MONTELEONE, JORGE, “Sobre *Lo Dado*”, Buenos Aires, *La Nación*, 21 de octubre de 2001.
OLIVA, ANGEL, Entrevista a Juana Bignozzi. En: *www.lacapital.com.ar/2006/06/11/seniales/noticia_300280.shtml*
PIÑA, CRISTINA; MOURE, CLELIA, *Poéticas de lo incesante. Sujeto materialidad y escritura en Amelia Biagioni y Néstor Perlongher*, Buenos Aires, Botella de Mar, 2005.
REQUENI, ANTONIO, “El don de nombrar lo misterioso”, Buenos Aires, *La Nación*, 01/02/04.
ZAIDMAN, SAMUEL, “Lo incalculable”. En: *Diario de Poesía,* Buenos Aires, nro. 61, septiembre 2002.

Ilustraciones

Tapa, *Lyra*, Año XXXV, Nº234-36, Buenos Aires, 1977.
P. 1026, *Pintores argentinos del siglo XX*, vol. 3, Buenos Aires, CEAL, 1981.
P. 1027, *Tres décadas de poesía argentina. 1976-2006,* Buenos Aires, Libros del Rojas, UBA, 2006.
P. 1028, *Diario de Poesía*, Año 16, Nº 61, Rosario, julio a septiembre de 2002.
P. 1029, Archivo privado R.A.
P. 1030, P. 1032, Archivo *Página/12.*
P. 1031, GELMAN, JUAN, *Valer la pena*, Buenos Aires, Seix Barral, 2001.
P. 1031, GELMAN, JUAN y BAYER, OSVALDO, *Exilio*, Buenos Aires, Planeta, 2006-08-23.
P. 1032, BIGNOZZI, JUANA, *Quién hubiera sido pintada*, Buenos Aires, Siesta, 2001.
P. 1033, KAMENSZAIN, TAMARA, *Solos y solas*, Buenos Aires, Lumen, 2005.
P. 1033, PERLONGHER, NÉSTOR, *Poemas completos*, Buenos Aires, Seix Barral, 1997.
P. 1034, Archivo privado D.F.
P. 1035, FREIDEMBERG, DANIEL, *Diario en la crisis*, Buenos Aires, Libros de Tierra Firme, 1990.
P. 1035, FREIDEMBERG, DANIEL, *Lo espeso real*, Buenos Aires, Libros de Tierra Firme, 1996.
P. 1038, ALONSO, RODOLFO, *A favor del viento*, Buenos Aires, Editorial Argonauta, 2004.
P. 1038, ALONSO, RODOLFO, *La voz sin amo*, Córdoba, Alción Editora, 2006.

Auspicio:



gobBsAs